المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش
دراسة في جمالية التلقي

إعداد

د. عبد الباسط الزيود

أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية

الجامعة الهاشمية – الأردن – الزرقاء

ملخص البحث

تعالج هذه الدراسة عنصري المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش، من خلال النظر الى علاقتهما بالمتلقي. وأشرت في التمهيد إلى بعض المسميات الذي ذكرها بعض النقاد والبلاغيين العرب القدماء للدلالة على مرافقات تلقي النص مثل الإثارة والإبهار والاستطراف، ومن ثم عرضت لمفهوم المتوقع واللامتوقع عند رائديّ مدرسة كونستانس وهما: هانس روبرت **(Hans Robert Jauss)** وفولفانج آيزر **(Wolfang Iser)** .

أما التطبيق فتمت فيه قراءة نماذج تطبيقية من شعر محمود درويش ، لإبراز دور عنصري المتوقع واللامتوقع في خلق تفاعل حي بين النص والمتلقي ؛ بحيث يستطيع القارئ المحاور والمنتج لا المستهلك ، الوصول إلى جماليات النصوص الشعرية ، من خلال التركيز على أربع ظواهر هي: التناص ، الحذف ، المفارقة ، وإيحائية اللغة .

التمهيد:

حرص النقاد والبلاغيون العرب على إيلاء المتلقي الاهتمام الذي يليق بدوره، من خلال الوقوف على بعض الظواهر التي تسهم في إيقاظ وعي المتلقي، وتحقيق مشاركة أكثر إيجابية، وبعيدة عن التلقي السلبي، الذي يخلو من الحيوية، والإثارة، وفي هذا المجال أشار بعض النقاد والبلاغيين إلى بعض المسميات، مثل: الإثارة، والإبهار، والاستغراب، والاستطراف، والمفاجأة، والاستفزاز، لما لها من دور كبير في تحصيل اللذة والفائدة عند تلقي النص، ومن ذلك قول عبد القاهر الجرجاني التالي: "قد بان للآن واتضح لمن نظر نظر المتثبت الحصيف الراغب في اقتداح زناد العقل، والازدياد من الفضل، ومن شأنه التوق إلى أن يعرف الأشياء على حقائقها، ويتغلغل إلى دقائقها، ويربأ بنفسه عن مرتبة المقلِّد الذي يجري مجرى الظاهر، ولا يعدو الذي يقع في أول الخاطر، أن الذي قلت في شأن "الحذف" وتفخيم أمره، والتنويه بذكره، وأن مأخذه يشبه السحر ويبهر الفكر"(١)، إن الناظر في هذا القول يكتشف مدى حرص الجرجاني على أن يتحلى المتلقي بصفة إعمال الفكر والعقل معاً، وأن يكون لديه رغبة في تحصيل أكبر فائدة ممكنة من النص، تساعده على تمثُّل النص بوصفة تجربة في القراءة، إذ لا يمكن للمتلقي إدراك كنهه، والوصول إلى الدقيق من تفاصيله، دون حافز داخلي، لا يرضى من الأشياء بالظاهر منها، وفي الوقت نفسه يدعو إلى الابتعاد عن التلقي التقليدي – وهو الذي يرضى بظواهر الأمور – لأنه لا يقود إلى جديد معرفة وحسن تصور، وقوة إدراك، ويضرب بمثل على هذه الإثارة والإبهار، بما يحدثه الحذف من أثر على المتلقي يشبه السحر بفعله، ويبهر الفكر بجدته.

واشترط السكّاكي في التشبيه أن يكون نادر الحضور في الذهن، فإن كان كذلك اندهش منه المتلقي واستطرفه" استطراف النوادر عند مشاهدتها" واستلذ بها "لجدتها فلكل جديد لذة"(٢).

غير أن حازماً القرطاجني ينظر إلى التشبيه المخترع/ غير المتوقع، نظرة المعجب بهذا النوع، فهو يراه "أشد تحريكاً للنفوس" لأن النفس "إذا أنست بالمعتاد فربما قلَّ تأثرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به له استئناس قط"(٣)، وهكذا يكون غير المعتاد/ غير المتوقع، هو

المسؤول عن المفاجأة، التي تساعد المتلقي على التواصل مع النص، والحرص على استبصار مكنوناته، لأن المفاجأة إنما جاءت نتيجة للطارئ المبتدع، وليس للعادي/ المألوف/ المتوقع من التشبيهات، وقد أشار إلى مفردات أخرى غير المفاجأة، ولكنها تؤدي المعنى المقصود، مثل الاستغراب، والاستطراف، والإعجاب(٤).

وإذا كان الآخرون رأوا في غير المعتاد نوعاً من المفاجأة والإثارة، فإن السجلماسي ذهب إلى أبعد من هذا الأثر لغير المتوقع، عندما رأى أن الأثر الذي يتركه المجاز في نفس المتلقي يمثل حالة من الاستفزاز، ويظهر هذا جلياً في تعريفه للمجاز بأنه "القول المستفز للنفس، والمتيقن كذبه، المركَّب من مقدِّمات مخترعه، كاذبة تخيِّل أموراً أو تحاكي أقوالاً... وكان القول المخترع المتيقن كذبه أعظم تخييلاً وأكثر استفزازاً وإلذاذاً للنفس" (٥)، وما كان للمجاز أن يحقق كل هذا الأثر إلا لأنه يعتمد التخييل وسيلته، وما التخييل سوى صورة يحرص فيها الشاعر الذي يريد تحقيق قدر من الجمالية العالية على الإغراب، والابتعاد عن المتوقع، لأن النفس الإنسانية لها ولوع "بتصور المعاني، وعنايتها بتحصيلها وتفهمها" (٦).

لا شك ان الإشارات السابقة، وإن قلَّت – لأن الهدف ليس الاستقصاء وإنما الإشارة تدل دلالة واضحة على عناية الدرس البلاغي والنقدي العربي القديم بالمتلقي، خاصة ظاهرة المتوقع وغير المتوقع، لما لها من أهمية قصوى في إحداث نوع من التلقي الإيجابي، الذي يقود إلى مشاركة حقيقية ما بين النص والقارئ، وتغيير نمطية العلاقة القائمة على أساس الانتاج والاستهلاك.

أما في الدرس النقدي الحديث فقد لقي القارئ اهتماماً كبيراً نظراً لدوره في تحقيق النص على نحو فعلي، وأخص بالذكر أتباع مدرسة كونستانس "وقد سميت كذلك لأن عدداً من أعضائها كانوا وما زالوا الى الآن يقومون بالتدريس في جامعة كونستانس، التي تأسست في جنوب ألمانيا، والجماعة تكاد تكون جمعية ليبرالية للمثقفين، الذين تجمعوا بشكل غير رسمي على اهتمامات بحثية مختلفة بقدر كبير من التعدد، وكثيراً ما يشار في الدراسات النقدية المختلفة وفي المدارس والاتجاهات الحديثة إلى مدرسة كونستانس على أنها مدرسة "جمالية التلقي"(٧)، لكونها ركزت تركيزاً شديداً على عملية التلقي/ فعل القراءة، وعلى المتلقي "بهدف كشف الدور

الذي يلعبه في عملية القراءة، وبالتالي في تشكل المعنى"(٨).

اكتسبت هذه المدرسة أهمية كبرى من خلال الافتراضات الفريدة التي قدمها منظراها الرئيسان: هانس روبرت ياوس (Hanz Robert Jauss) وفولفانج آيزر (Wolfaug Iser) التي "تنطلق من إشكالية نظرية تتعلق بالمعنى والعمل الادبي، ووظيفته، وموقف المتلقي من العمل، وصلته به، والمبادئ التي تنتظم هذه الصلة"(٩).

واستطاعت مدرسة كونستانس/ جمالية التلقي تجاوز عملية تلقي النص المعتمدة على أن اعتبار البنية اللسانية للنص هي أساس المعنى، وان المعنى قار في النظام اللغوي، من خلال "تحديد وتتبع الأثر المتولد عن العمل الفني، ومدى إسهام هذا الأثر، بمشاركة جماعة من القرّاء على تحديد دلالات وبلورة أحكام جمالية ذات علاقة وثيقة بإحساس القرّاء وتأثراتهم المتغيرة عبر العصور"(١٠).

من خلال هذا المنظور، لا يتم التعامل مع عملية التلقي عند هذه المدرسة بوصفها عملية تحقق جمالي فقط، وإنما على أساس أنها مشاركة وجودية، طرفاها: النص والمتلقي، تقودنا إلى معرفة جديدة، وتطلق العنان لأفكارنا نحو عالم أرحب، وأفق غني، نفهم من خلاله أنفسنا والعالم الذي نعيشه على نحو مختلف عما ألفناه(١١).

وبذلك فهي تجعلنا نقف أمام أنفسنا متسائلين عن صلتنا بهذا العالم، ومدى معرفتنا به لما تقدمه من إمكانيات إجرائية ومعرفية تعمل على فتح ذهن القارئ "على رؤى جديدة للأشياء، وتفتيق أحاسيس وخلجات ومشاعر مغايرة للمألوف بغية تحرير الإنسان وتطوير قيمه"(١٢) كي يمارس نوعاً من الاختيار، بعيداً عن أحكام القيمة، التي تمارس عليه سلطة تفرض عليه ما لا يريده في أغلب الأحيان، وليكون ذاته وليس غيرها.

على هذه الأرضية من النظر المتطور لعملية التلقي جاءت افتراضات ياوس، الذي حاول تجاوز النظرة الماركسية – الشكلانية التي لا ترى دوراً للقارئ يتعدى مبدأ الاستهلاك، فرأى – أي ياوس – أن "الخلاصة التاريخية للعمل الفني لا يمكن توضيحها بتفحص المنتوج أو وصفه ببساطة، بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال"(١٣).

وهو بهذا الفهم استطاع الجمع بين ما هو تاريخي وجمالي، ضمن سلسلة من

الاستقبالات المتتالية للنص الأدبي يقوم بها المتلقي، فـ"الاستقبال الأول للعمل من قبل القارئ يتضمن اختباراً لقيمته الجمالية بالمقارنة مع أعمال تمت قراءتها، إن التضمين التاريخي الواضح لهذا يشير إلى أن فهم القارئ الأول يساند ويغني ضمن سلسلة من الاستقبالات من جيل لجيل، وبهذه الطريقة فإن الدلالة التاريخية للعمل سيتم تقريرها وسيتم اعتبار قيمتها الجمالية بمثابة دليل"(١٤).

وفي إطار جدلية الاستقبال والإنتاج يقع مفهومه للتلقي الجمالي الذي ينطوي على بعدين "منفعل وفاعل في آن واحد، إنها عملية ذات وجهين. أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل (أو "استجابته" له)، فباستطاعة الجمهور (أو المُرسَل إليه) أن يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة، حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاكه أو نقده أو الإعجاب به أو رفضه أو الالتذاذ بشكله أو تأويل مضمونه أو تكرار تفسير مُسلَّمٍ به أو محاولة تفسير جديد له، كما يمكن أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملاً جديداً. هكذا إذن تستنفذ السيرورة التواصلية للتأريخ الأدبي: فالمنتج هو أيضاً ودائما متلق جديد يشرع في الكتابة. فبواسطة كافة هذه الطرق المختلفة يتشكل معنى العمل على نحو جديد باستمرار، نتيجة تضافر عنصرين: أفق التوقع (أو السنن الأولى) الذي يفترضه العمل، وأفق التجربة (أو السنن الثاني) الذي يكمله المتلقي"(١٥).

نقلت هذا النص على الرغم من طوله لما يشكله من أهمية في سبيل توضيح تصور ياوس لجدلية العلاقة بين طرفيّ عملية التلقي، القارئ والنص، ولأنه يعلن بصراحة عن رؤيته لهذه العلاقة دونما محاولة مني للممارسة جهد تأويلي، قد يقوِّل النص ما لم يقله.

وفي سبيل إنجاز هذا الالتحام بين الجمالي والتاريخي جاء مفهومه الأساسي "أفق التوقع" الذي يُعد المفهوم المركزي عنده، واشتغل عليه كثيراً في أغلب تنظيراته(١٦). وقد أخذ ياوس هذا المفهوم من علم الاجتماع، ووظفه ليخدم توجهاته التي يرغب – من خلالها – في دراسة النص الأدبي بالنظر إلى كيفية تعامل القارئ مع النص الذي يظهر في فترة زمنية ما، والذي قد يفرض عليه توقعاً ما ينسجم أو لا ينسجم وتلك الأعمال التي عرفها سابقاً (١٧).

إن قراءة النص حسب هذا المفهوم تمثل مشروعاً مفتوحاً على كل الاحتمالات بحيث

لا يظل ثابتاً إلا النص، لكونه يمثل النقطة التي ينطلق منها القارئ لبناء توقعاته، التي تتعدد وتختلف وتتباين تبعاً لخبرته وممارسته فـ(حين يشرع المتلقي في قراءة عمل حديث الصدور، فإنه ينتظر منه أن يستجيب لأفق انتظاره، أي أن ينسجم مع المعايير الجمالية، التي تكوِّن تصوره للأدب، لكن للعمل أيضاً أفقه الخاص، كما أسلفنا، الذي قد يأتلف مع أفق القارئ، مما ينتج عن ذلك حوار أو صراع بين الأفقين" (١٨)، وقد اصطلح على تسمية هذا الصراع أو التصادم الذي يحدث بين ما يفرزه النص، وبين ما يتوقعه القارئ بمصطلح المسافة الجمالية **Aesthic Distance** (١٩).

وإذا ما نقض النص توقعات القارئ وخيبها، فإنه يكون قد ملك إمكانية تحويل أفقه، ووجهه وجهة أخرى لم تكن لتخطر على باله، مما يجعله يحتاج إلى إعمال مبدأ القراءة الواعية التي لا تقرأ النص، وفق أفقها، وإنما تبحث عن طريقة أخرى تنسجم وأفق النص، وبهذا يتحقق دور النص الذي لا يسعى إلى تثبيت الأفق، وإنما إلى خرقه (٢٠).

من هنا أرى أن مهمة "أفق التوقع، هي مساعدة القارئ على تشكيل حسه الجمالي، الذي يفرض عليه ان يكون محاوراً جيداً للنص، وفق منطق (السؤال – الجواب)، إذ ينطلق السؤال من القارئ إلى النص يستنطقه الإجابة، لأنه – أي النص – "ليس مدونة أحكام سماوية تقدم مسبقاً أجوبة عما تطرحه من أسئلة. فخلافاً للنص الشرعي الذي يعتبر حجة والذي يتعين إدراك معناه الجاهز على "كل امرئ يمتلك أذنين للسماع"، فإن النص الشعري متصور كبنية مفتوحة. تقتضي أن ينمو فيها، ضمن فهم مُتحاوَرٍ حرٍ، معنى ليس منزلاً من أول وهلة، بل معنى يتم تفعيله، من خلال تلقياته المتعاقبة التي يطابق تسلسلها تسلسل الأسئلة والأجوبة" (٢١).

أما آيزر فكان معنياً – كما هو حال ياوس – بإعادة النظر في العلاقة بين النص – القارئ بدلاً من التركيز على الكاتب والنص، وفي هذا المجال يرى آيزر أن العمل الأدبي ليس نصاً مكتملاً، وليس الكاتب ذاته، إنما هو جماع الاثنين معاً، تركيباً والتحاماً(٢٢)، بمعنى أن النص والقارئ يشكلان بعضهما، فلا سلطان لأحدهما على الآخر، وعلى هذا الأساس يغدو الأثر الجمالي المتحصل بفعل النص والقارئ والتواصل والتحاور فيما بينهما "عاملاً من عوامل

التحريك التي تنطلق بدايتها من النص نفسه، بما يثيره لدى المتلقي من خواص الإدراك والتصور وإشكاليات التفسير والتأويل(٢٣)"، والنص وفق هذا المنظور يمثل قطبين: الأول، فني يتمثل فيما أبدعه المؤلف، والثاني، جمالي يتشكل بفعل الإدراك الذي يقوم به القارئ(٢٤).

وإذا كان مفهوم أفق التوقع يشكل المركز من افتراضات ياوس، فإن مفهوم "الفراغات" أو "الفجوات" يمثل المركز من افتراضات آيزر التي يرى – من خلالها كما رأينا – أن النص لا يقدِّم نفسه كاملاً، وإذا ما قدّم نفسه بهذه الطريقة، فإن أي فاعلية للقارئ ستغدو ضرباً من الوهم، وبعكس ذلك، أي إذا حافظ النص على قدر من التمنع، وراوح بين البوح والإخفاء، بين الصريح والضمني، فإن فاعلية ما ستنشأ، وسيستغل القارئ كل خبراته، ويوظف طاقاته ما أمكنه ذلك، كي يصل إلى ما خفي وعُمي من النص عن طريق سدّ الفراغات والفجوات التي بثها المؤلف في ثنايا نصه(٢٥).

وعملية سدِّ الفراغات لا تحتمل طريقة واحدة عند القرّاء، بفعل تنوع خبراتهم من جهة، وتنوع النصوص وتباين فراغاتها من جهة أخرى "لهذا السبب قد يفهم نص بطرق عدة مختلفة، وليس هناك قراءة يمكنها استنفاد الإمكان الكامل، لأن كل قارئ سوف يملأ الفجوات بطريقته الخاصة، مستثنياً بذلك الاحتمالات الآخرى المختلفة، وعندما يقرأ، سوف يصنع قراره الخاص بكيفية سد الفراغات" (٢٦).

لكن أي نوع من القراء الذي يملك القدرة على سد الفراغات؟، لا بد أن يكون قارئاً متمرساً، ذا خبرة يدرك بفطنته أن ثمة علاقة ما وراء الفجوة التي يتركها المؤلف قاصداً لقارئه، من خلال بعض الحيل الأسلوبية، مثل الحذف، والتناص، و .... الخ(٢٧).

التطبيق:

أعطت مفاهيم المتوقع واللامتوقع والفجوات والفراغات دوراً أساسياً للقارئ/ المتلقي، فلم يعد على هامش العملية، بل أصبح عنصراً ضرورياً. لا يستغني عنه في إنتاج المعنى الكلي للنص، بعيداً عن الانغلاق على النص وحده، أو الاحتكام إلى سلطة المؤلف والارتهان به، كما كان الأمر في السابق. لقد أصبحت العملية تشاركية وتفاعلية تؤسس لحوار دائم ومتصل، يحرص على إعمال دور المتلقي عبر القراءة.

ومن الظواهر التي تكشف عن هذا التفاعل والتواصل: التناص، والحذف، وإيحائية اللغة والمفارقة.

التناص:

يشكل التناص أسلوباً شعرياً فاعلاً في بناء النص خاصة إذا استثمر الشاعر هذه الطاقة الكامنة ، واستطاع إدماجها فيه ، بحيث تغدو من لحمته ، تعبر عن رؤيته وتفصح عن موقفه . إذ إنه في أبسط تعريفاته تداخل للنصوص ، بمعنى "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب ، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل" (٢٨).

ومحمود درويش من الشعراء الذين راحوا ينوعون في أساليبهم الشعرية ، ويطورون في مشروعهم الشعري لتغدو القصيدة حقلاً فاعلاً ومتنوعاً لشعرية ذات حساسية عالية ، ومن هذه النصوص التي وظف فيها التناص قوله :

" خذوني إلى لغتي معكم : قلت:
ما ينفع الناس يمكث في كلمات القصيد
وأما الطبول فتطفوا على جلدها زبدا " (٢٩)

إن قارئ هذا النص لابد أن يشعر بالخيبة الناجمة عن التغير الذي طرأ على النص الأصلي ، وهو قوله تعالى "فأما الزبد فيذهب جفاءً وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض" (٣٠) ، عندما قال الشاعر " ما ينفع الناس يمكث في كلمات القصيد" ذلك أن القارئ يتوقع بحسب خبرته السابقة ، وثقافته السياقية ، أن هذا التناص لابد أن يسير وفق ما عرف "وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض"، لكن النص خيب ظنه ، وأبطل توقعه ، وأحدث عنده ردة فعل جعلته يقترب من النص أكثر ليحاول فهمه ؛ وليدرك بوعيه الخاص قيمة هذا التحول والمخالفة . ولا تقف المفاجأة عند هذا الحد ، بل تتعداه إلى السطر الثاني حين يقول الشاعر "وأما الطبول فتطفوا على جلدها زبدا" ، وهذا فيه مخالفة أخرى لما عهده القارئ، الذي يغدو مذهولاً ومصدوماً أمام النص ، وكأنه يقرأه للمرة الأولى ، ومن هنا يصبح النص هو مدار

التركيز والاهتمام ، وتصبح القراءة هي الوسيلة الوحيدة التي تستطيع إنتاج معرفة جديدة به ، وتشكل وعياً مغايراً للوعي السائد بالشعر وبأساليبه ، لا القراءة المستندة إلى الذاكرة والمنسجمة مع السياق المعرفي والثقافي للقارئ.

إن درويش يريد أن يقول من خلال هذا التناص أن وسيلته للمقاومة تتمثل بقصيدته "وطني قصيدتي الجديدة" (٣١) ، التي تحمل أحلامه وأشواقه للخلاص من الآخر /المحتل، وليس الطبول الجوفاء بما تحمله من شعارات براقة وكلمات رنانة لم تقدم له ولقومه شيئاً.

إن قيمة النص تبرز شعرياً هنا من خلال التحولات والتغيرات التي تطرأ عليه ، فتحيله بالفعل الشعري إلى منتج آخر ، وبالقراءة الواعية إلى نص آخر تتحقق فيه الأدبية الشعرية ، لأنها قراءة تؤسس لوعي شعري جديد بالنص.

ويحاول درويش في نص آخر أن يفيد من التراث النبوي ، متمثلاً بالحديث الشريف ، في قوله :

" وإن كان لابد من فرح
فليكن
خفيفاً على القلب والخاصرةْ :
فلا يلدغ المؤمن المتمرنُ
من فرح مرتين ! " (٣٢)

يشكل هذا النص مفاجأة للقارئ من خلال لغته التي تنحو نحواً غير متوقع، فالإنسان فينا يتوق إلى الفرح ويطلبه بكثرة، ويسعى لتحققه ، أما أن يشترط الشاعر أن يكون الفرح خفيفاً ، وبسيطاً ، إن كان لابد منه ، وكأنه راغب عنه. فهو أمر مستغرب . ومما يزيده غرابة أن تصل الرؤية به إلى التحذير من الفرح مستغلاً لغة الحديث الشريف " لا يلدغ المؤمن من جحر واحد مرتين" (٣٣) ، فقد قلب كلمة "جحر" إلى فرح ، مستغلاً ما فيهما من تشابه على مستوى الشكل ، وكذلك يزيد صفة للمؤمن هي التمرن ، وكأن المؤمن يحتاج إلى وازع إيماني كبير كي يتقي الفرح.

ويتقاطع هذا التناص مع التوجهات الشعبية التي تطلب من الإنسان عدم الاستغراق

في الفرح والسرور كثيراً حتى لا ينقلب الفرح ترحاً في المستقبل القريب ، وما هذا الشعور إلا نتيجة لما يمر به الإنسان العربي ، والفلسطيني بخاصة من أزمات ومنغصات متتالية ، لم تترك للفرح مكاناً في القلب .

وفي نص آخر يستثمر الشاعر قصة الطوفان بشكل فعّال ، بحيث تصبح القراءة عنصراً أساسياً في الفهم وحسن الربط ، وإنتاج تفسير يستند إلى لغة النص ، يقول :

" يا نوح !
هبني غصن زيتونٍ
ووالدتي ... حمامه :
كانت نهايتها صناديق القمامه :
يا نوح !
لا ترحل بنا
إن الممات هنا سلامه
إنا جذور لا تعيش بغير أرض
ولتكن أرضي قيامه!" (٣٤)

يستحضر الشاعر هنا قصة الطوفان ، وكيف أن الناس كانوا يستنجدون بنوح عليه السلام ليخلصهم من الغرق ، واستحضار هذا النص قد يكون متوقعاً لما حل بالفلسطينيين مع منتصف القرن الفائت من نكبات وآلام فراق وهجرة ، بمعنى أنه قد يكون متوقعاً أن يطلب العون من الآخرين ، ولكن الأمر غير المتوقع أن يقلب الشاعر التناص ، ويحدث تعارضاً بين ما في الذاكرة وواقع النص ، فواقع النص يشير إلى رفض الشاعر الهجرة مع نوح ، ويتشبث بالبقاء في أرضه مهما كانت النتيجة ، حتى لو كانت أرضه موعداً للقيامة، ليس هذا فقط، بل إن النص ليشف عن سخرية مرة من دعاوى السلام المتمثلة في صورة غصن الزيتون والحمام ، لقد بلغت السخرية في النص حداً كبيراً حينما يقول إن نهاية الحمامة صندوق القمامة .

إن هذا التحول/ التغير ينبئ عن رؤية الشاعر المتمثلة بالتمسك بالأرض ، بعيداً عن الرحيل / الهجرة ، لما في ذلك من معاناة وقسوة ، وقد عانى درويش من ألم الغربة كثيراً ، حتى

أصبحت عنواناً له :

"... لا اسم لنا يا غريبة
عند وقوع الغريب على نفسه في الغريب" (٣٥)

وأختم هذا الجزء (التناص) بنص أخير يقول :

" سكُّوا حديد السيوف
محاريثَ ، لن يصلح السيفُ ما
أفسد الصيفُ – قالوا . وصلُّوا
طويلاً . وغنوا مدائحهمْ للطبيعةِ
لكنهم أسرجوا الخيل ،
كي يرقصوا رقصة الخيل ،
في فضَّة الليل .." (٣٦)

يمثل هذا النص بلغته البكر الحريصة على انتهاك المألوف ؛ والتي تعتمد على ذاتها لتفجر معاني جديدة ومبتكرة ، بعيدة كل البعد عن المعتاد والمتوقع ، فالمتوقع من الشاعر أن يعيد على مسامعنا المثل العربي المعروف " لا يصلح العطار ما أفسد الدهر" دلالة على استحالة الإصلاح ، لكن الشاعر لم يرد ذلك بل أراد أن يحدث تغيراً جديداً يفضي لقراءة أخرى مفارقة للقراءة القديمة في مضمونها ، ومخالفة لها في الشكل ، فالشاعر لا يعنيه إعادة المثل كما هو فذلك لا يحدث الأثر المطلوب ، وإنما يعنيه إثارة الانتباه للاختلاف ، والذي يقود بدوره إلى توعية القارئ بما وصل إليه العرب من خذلان وتخاذل ، بركونهم إلى الدعة ، وترك المطالبة بالحقوق ، متذرعين بحجة عدم القدرة على المقاومة وقلة الموارد.

إنه نص ينطوي على إدانة واضحة لأسلوب العرب في التعامل مع العدو ، وهي إدانة جاءت عبر لغة جديدة ، بعيدة عن الشتم والصراخ ، إدانة تستفز ذاكرة القارئ وتصدمها بآن.

الحذف:

لقد اهتم البلاغيون العرب بظاهرة الحذف اهتماماً كبيراً من منطلق اهتمامهم بـ "إشارية اللغة، على معنى أن الصياغة الأدبية يجب أن تبتعد عن الوضوح الكامل ، لأن هذا الوضوح في الخطاب يبعده عن الكثافة" (٣٧) ، كما تشكل هذه الظاهرة بعداً مهماً في عملية التلقي ، وفرض مبدأ التوقع ، وتجعل القارئ أكثر ارتباطاً بالنص وسياقاته ، وتشحذ همته للوصول إلى المحذوف ، وبالتالي تجعل تواصله أصل الفاعلية ، كما تترك أثراً عليه وتشركه في عملية صناعة النص ، إنها مشاركة إيجابية بعيدة عن السلبية والمجانية ، وهذا قريب مما أشار إليه الجرجاني ، حينما قال "فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن" (٣٨).

وقد جاء الحذف على أشكال عدة ، في شعر درويش ، فمنه ما كان حذف مفردة ، أو أكثر، أو جملة ، أو مشهد كامل ، أو ... الخ ، إلا أني سأكتفي ببعض النصوص ؛ لأن ظاهرة الحذف تستحق دراسة منفصلة ومستقلة ، ومن هذه النصوص التي يرد فيها الحذف قوله :

" يُخيَّلُ لي أن خنجر غدر
سيحفر ظهري
فتكتب إحدى الجرائد:
" كان يجاهد "
ويحزن أهلي وجيراننا
ويفرح أعداؤنا
وبعد شهور قليله
يقولون : كان !" (٣٩)

إن من يقرأ هذا النص لابد أن يجد أن حذفاً ما أصاب العبارة الأخيرة ، عندما قال : "وبعد شهور قليلة يقولون : كان :" ، فهذا الفعل الناقص بحاجة إلى ما يكمل جملته ، وهنا يأتي دور القارئ ليجسر هذه الفجوة / الفراغ ، ولا يتم ذلك إلا من خلال إعمال مبدأ التوقع ،

وهذا يحتاج إلى ربط السابق باللاحق ، فقد قال الشاعر في مكان سابق من النص ، "كان يجاهد" إخباراً عن ذلك المناضل الذي فقد روحه من أجل وطنه ، وهو الذي سيتذكره الناس قليلاً ثم يغيب عن ذاكرتهم بفعل الزمن ، أي يُنسى ، مع أن في موته تأسيساً لحاضرهم ومستقبلهم ، برغم اختفائه/غيابه ، بمعنى آخر يشكل موته حياة لهم ، وغيابه حضوراً لهم.

إن الحذف الذي جاء في النهاية ، يعبر عن غيابه ونسيانه على مستوى الواقع عندهم، ويعبر عن حس إدانة لفعلهم هذا ، كونه لا يستحق منهم ذلك ، وقد قدم ما قدم من أجلهم ، وافتداهم بروحه . ويمكن أن يقرأ آخر هذا الحذف على أنه سخرية مرة من واقع المجاهد ، الذي يبذل نفسه ، في حين يكون مصيره النسيان.

وقد يبرز في النص أكثر من حذف/ فراغ ، مما يجعل النص مفتوحاً على احتمالات عدة ، تجعل من القارئ قارئاً نشيطاً ، وباحثاً ماهراً عما يملأ به هذه الفراغات / الفجوات ، كما هو حاصل في هذا النص :

"أعدُّ لهم ما استطعت ..
وينشقُّ في جثتي قمرٌ ... ساعة الصفر دقتْ
وفي جثتي حبة أنبتت للسنابل
سبع سنابلَ ، في كل سنبلة ألف سنبلةٍ ..
هذه جثتي .. أفرغوها من القمح ثم خذوها إلى الحرب
كي أنهي الحرب بيني وبيني
خذوها ، احرقوها بأعدائها
خذوها ليتسع الفرق بيني وبين امامي
وأمشي أمامي
ويولد في الزمن العربي ... نهار" (٤٠)

تمثل بداية النص إشارة قوية إلى نص آخر ، هو القرآن الكريم ، ولكن هذا النص يتعرض إلى تغيير / اختزال ثم حذف ، فإذا كانت الآية تشير إلى أن الإعداد يجب أن يكون من لدن الجميع / الجماعة/ الأمة ، قال تعالى :" وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط

الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم وآخرين من دونهم" (٤١) . فقد ظهر في النص غير ذلك ، فالإعداد مرتبط بالشاعر وحده دون غيره كونه قال " أعد " ، وهذا سيحفز القارئ نحو التفكير / التوقع ، لماذا ؟ ، لابد أن الشاعر يرى نفسه وحيداً وقد تخلى عنه الناس ، ولم يعد شأن البلاد يعني كثيراً بالنسبة للآخر/الآخرين ، كذلك يدل هذا الاختزال بصورة قوية على الإدانة للجماعة الذين تركوه وحيداً.

أما الحذف فجاء في نهاية السطر الأول ، فلم يبن الشاعر عن طبيعة الاستعداد المطلوب منه ، هل هو استعداد مادي أم نفسي ؟لقد ترك الشاعر الإفصاح عن طبيعة هذا الاستعداد ليترك لنا حرية التوقع/ إكمال النص ، وهنا الاحتمالات كما قلت مفتوحة ، فإما أن يكون سد الفراغ بالرجوع إلى الآية ، وإما أن يكون مرتبطاً بغير ذلك ، وهذا يحقق أفقاً واسعاً من التوقعات ، وهنا يكون الشاعر قد نجح في توسيع دائرة الاحتمالات من جهة ، وفي إشراك القارئ في عملية التوقع ؛ بحيث لا يظل متلقياً سلبياً من جهة أخرى .

وتجدر الإشارة إلى أن حذفاً آخر انتظم نهاية السطر في قوله : "وينشق في جثتي قمر..." إن هذه النقاط الموجودة في نهاية السطر الشعري تشير إلى كلام مسكوت عنه ، إنها تشير ولا تحدد ، لتكرس مبدأ التعدد لا التفرد ، فالجثة دليل الاستشهاد ، وفي انشقاق الجثة ظهور شيء آخر غير متوقع وهو القمر ، ولكن دلالة القمر هنا غير محددة ، فقد يكون المقصود هو ما يكون عليه الشهيد من جمال مظهري بادٍ للعيان حيناً ما، ومتوقعاً فيما يؤول إليه الشهيد في الآخرة ، وقد يكون في صورة الشهيد / القمر إشارة إلى النور ، بمعنى أن موت الشهيد يشكل مصدر نور وإلهام للآخرين حول كيفية التضحية ودورها في تخليص الناس من آلامهم ، وبطش الآخرين/ الأعداء.

يعكس هذا الاختلاف في القراءة /التأويل التباين الحاصل في طريقة القراءة، وتعدد مسالكها ، وفي ذلك بيان خبرة القارئ ، وتمرسه في القراءة، فكل قارئ يحمل في نفسه لغة وتاريخاً وحرية ، وهذه الأمور تحمل في طياقا بذور التحول اللانهائي ، ومن هنا تكون الدلالات غير نهائية ، ومفتوحة على أفق واسع من التوقعات (٤٢).

وفي ذات السياق ، يظهر الحذف في نهاية النص السابق ، يقول فيه :" ويولد في الزمن

العربي ... نهار "، إن الزمن العربي المعاصر لا يخفى على إنسان ما فيه من ذل وخنوع ، وقعود عن نصرة الحق ، والشاعر يعرف هذه الأمور لكنه ترك الإفصاح عنها ، وجعلها مجهولة ليتوقع القارئ طبيعة هذا الزمن من جهة ، وليدين هذا الزمن المتخاذل من جهة أخرى.

وفي نص آخر يسيطر الحذف بشكل أساسي على النص إذ يقول درويش :

" هنا نحن قرب هناك ، ثلاثون باباً لخيمه " (٤٣)

ينطوي هذا الحذف على بعد مهم يوحي بعدم الاستقرار الذي وصل إليه الفلسطيني ، فلم يعد للمكان قيمته المألوفة ، بحيث أصبح المكان يعرف باسم الإشارة ، وما هذا العدول عن تسمية المكان إلا ليوحي للقارئ عن سمة التغير والتبدل التي تسم حياة الفلسطيني ، التي ليست مرتبطة بمكان واحد ، بل هي مفتوحة على أماكن عدة ، وبهذا العدول تحول المكان من عامل ثبات إلى عامل تحول/الخيمة .

ويتجلى الحذف في نص آخر حين يستعيد فيه الشاعر أجواء مذبحة كفر قاسم ، فيقول :

" افتحي الأبواب يا قريتنا
افتحيها للرياح الأربع
ودعي خمسين جرحاً يتوهَّج
كفر قاسم ..
قرية تحلم بالقمح ، وأزهار البنفسج
وبأعراس الحمام
...
احصدوهم دفعة واحدة
احصدوهم
...
... حصدوهم
........" (٤٤)

يشير الشاعر إلى "كفر قاسم" في هذه المقطوعة ، ثم يتبعها بعدد من النقاط، لتترك

للذاكرة أن تنسل من بين هذه الهموم الكثيرة التي تسيطر عليه لتستعيد كفر قاسم / الحلم / المدينة الواعدة ، والمحتفلة بأعراس الزهر وأغاريد الحمام، ثم يضع الشاعر عدداً من النقاط لتستغرق الذاكرة مرة أخرى في الاستمتاع بتفاصيل الحلم، ولكن يجيء الصوت/ صوت الواقع ليقطع الحلم بحزم، فيقول (العدو) الغائب بجسده الحاضر بفعله (احصدوهم دفعة واحدة) ، ولكي يترك الشاعر للقارئ حرية الحوار مع النص ، يعود مرة أخرى إلى تقنية الحذف من خلال ترك فراغات متقطعة، توحي أكثر من أن تحدد ، وتجعل القارئ يختبر قدرته على التوقع واستكمال المشهد أو معرفة السبب وراء هذا الحذف ، ومن هذه التوقعات : أن سكوت الشاعر عن وصف المنظر / المشهد ينم عن شعور بعدم القدرة على الإحاطة بالمشهد لمأساويته، أو رغبة منه بنسيانه ، أو ازدراءً منه لهذا الفعل/القتل ... الخ.

كذلك لابد من الانتباه إلى أن كلا الحذفين يشكل صورتين متناقضتين ، فالحذف الأول / الصورة الأولى تبعث على البهجة والسرور والإحساس بالأمان والاستقرار ، بعيداً عن عوامل التفرق والخراب والدمار ، إنها صورة الحلم المعني بتكوين صورة أخرى ، تريح من صورة الواقع/ الحذف الثاني ، لكن هذه الصورة الثانية هي التي تفرض نفسها في النهاية ، كونها الصورة التي تعبر عن الواقع بكل تجلياته وتفصيلاته المؤلمة ، إنها تحضر بقوة الفعل لا بإمكانية الحلم.ومن هنا يغدو الحذف لغة تصويرية ناجحة شعرياً، تعمل على إغناء النص وتكثيف دلاليته.

وقد يحمل الحذف رغبة الشاعر في إنتاج وعي ما في ذهن القارئ ، فيترك الخطاب مفتوحاً ، ويبقي كلاماً مسكوتاً عنه ، هو في الحقيقة كلام لابد منه لتكتمل الصورة ، ومن هذا الباب جاء قول الشاعر :

" في زمن الدخان يضيء تفاح المدينة
تنزل الرؤيا إلى الجدرانِ
في زمن الدخان يخبئ السجّانُ صورته ..
رأيت رأيت عصفورين يحتلان قبعة
رأيت الذكريات تفر من شباك جارتنا

وتسقط في جبين الفاتحين .." (٤٥)

مركزاً على فعل الرؤيا المستند إلى الفضاءات المفتوحة ، لهذا يردد أكثر من مرة (رأيت) ، ويذكر الرؤيا في النص صريحة ، إن رؤياه سلاحه لكشف ما يخفي الدخان من زيف ، إن الضباب عامل إخفاء للحقيقة وتعتيم عليها ، ولكن الرؤيا هي التي عرّت المحتل وكشفته على حقيقته ، وما تلك الحقيقة إلا أن هؤلاء الفاتحين ، ليسوا سوى محتلين ، غاصبين للأرض ، مهما حاولوا أن يخفوا صورهم ، ومهما حاولوا التضييق على الذكرى وحجبها ، لذلك ترك كلمة الفاتحين إلى نهاية السطر متبوعة بعدة نقاط ؛ ليثير ذهن القارئ إلى أن شيئاً ما مفقود يجب العثور عليه .

المفارقة:

عبَّر د. سي. ميويك عن أهمية المفارقة في النصوص الأدبية بقوله "المفارقة في الأدب مسألة لا تحتمل الجدل"(٤٦) بل إنه يعد المفارقة في الأدب ضرورة لاعتباره أدباً جيداً (٤٧)، وهي عند ثورثرب فراي "وسيلة لقول أقل مما يمكن وتحميل ذلك القول أكبر ما يمكن من المعنى"(٤٨)، أما نبيلة إبراهيم فعرفتها تعريفاً أكثر تفصيلاً، فقالت: "لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين. صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه لمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالباً ما يكون المعنى الضد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده"(٤٩). ووصفتها في مكان آخر بأنها لغة اتصال سري، بمعنى أنها تخفى أكثر مما تعلن، وتقول شيئاً ولا تقصده بذاته، وإنما تقصد شيئاً آخر(٥٠).

أرى مما سبق أن تعريفات المفارقة تدور حول أنها: لغة مُراوِغة، تقول الشيء ولا تقوله، بل تقول أموراً قد لا تخطر على بال المتلقي الذي يقف عند حدود المعنى الظاهر ولا يتعداه إلى ما خلف الكلمة/ الصورة من معانٍ مقصودة، قصد لها الشاعر قصداً، ليتمكن من استفزاز القارئ ليكون أكثر وعياً وإدراكاً لما تقوله المفارقة الباحثة عما يثير ويقلق، ويدهش العقل والإحساس معاً، بفعل الأثر التي تتركه أحياناً عندما يجد المتلقي نفسه قد خُدِع، فظن أنه عرف معنى ما وراء اللفظة، وإذا به يجد الشاعر قصد المعنى الضدي لما فهمه. إنها بالفعل لعبة

ذكية يمارسها الشاعر، وهي – في الوقت نفسه – معقدة لأنها تصدر عن "ذهن متوقد و وعي شديد للذات بما حولها" (٥١).

أما عناصرها فمتعددة، ولكن يمكن تحديدها بـ:

١. وجود مستويين للمعنى في التعبير المفرد، أو التركيب، معنى ظاهر غير مراد، سطحي، ومعنى آخر كامن، لا يتوصل إليه القارئ بسهولة، إلا بعد إدراك للتضارب بوساطة مدلولات معينة تقود إلى عدم القبول بما طفى على السطح.
٢. لا بد من وجود تعارض أو تناقض بين الحقائق على مستوى التشكل النصي، وهو ما يقود إلى إيجاد حالة من القلق وعدم اليقينية، تجعل القارئ يقف متردداً في قبول جزء كبير من هذه الحقائق.
٣. التظاهر بالبراءة التي قد تصل إلى حد التظاهر بالسذاجة أو الغفلة.
٤. ثمة ضحية في المفارقة، وهي إما الأنا/ الكاتب، أو الآخر/ القارئ وهي قد تقود القارئ إلى التعاطف معها أو الشفقة عليها، أو تقوده إلى التشفي بها(٥٢).

على أن تحديد وظائف معينة ومحددة للمفارقة يغدو أمراً صعباً لتعدد وسائل التوظيف لها، وتعدد المقاصد الذاتية للمؤلف، ولكن قد تكون – على وجه التمثل – "سلاحاً للهجوم الساخر، وقد تكون أشبه بستار رقيق يشف عما وراءه من هزيمة الإنسان وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعي وقلبته رأساً على عقب. وربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك"(٥٣).

وقد عمد درويش إلى إغناء نصه بهذا الأسلوب ، ومن هذا قوله :

" وعند الفجر ، أيقظني
نداء الحارس الليليِّ
من حلمي ومن لغتي :
ستحيا ميتةً أخرى ،
فعدّل في وصيتك الأخيرة

قد تأجل موعد الإعدام ثانيةً" (٥٤)

إن النص السابق يدعو إلى الإحساس بالسخرية المرة ، فعندما يقرأ القارئ النص ، يشعر بالارتياح ، وبشيء من الحبور ؛ لأن الرسالة التي يحملها الجندي للسجين هي البشارة بأنه سيحيا مرة أخرى ، أي أنه مُنح فرصة للحياة ، بعد أن كان محكوماً عليه بالإعدام ، مما يشعر القارئ بمزيد من الارتياح نتيجة التعاطف الذي حصل بينه وبين الضحية ، بفعل التشارك بالعواطف الإنسانية ووحدة المصير الإنساني ، إلا أن هذا الجو الباعث على السرور بفعل البشارة/الخلاص من الموت ، لا يلبث أن يتحول إلى حالة من الإحباط من جهتين:

أولهما: أن الحياة التي سيعيشها، السجين/ الضحية، ويحياها لاحقاً لن تكون سوى حياة في ظل الموت، إنها حياة على ذمة الموت– كما يقال – لأن قول الشاعر (ستحيا) ارتبط بكلمة أخرى هي (ميتة)، والذي يقوّى المفارقة ويزيد من جماليتها أنها خرقت حالة التوقع، وخيبت ظن المتلقي مرتين، إذ إن المتلقي يتوقع بداية أن السجين/ الضحية سيعدم وأن مصيره بات محتوماً، لأنه محكوم بالإعدام، وما هي إلا سويعات ودقائق معدودة ويصبح ميتاً، وهكذا يكون كمن هو ميت مع أنه على قيد الحياة، إلا أن هذا التوقع لا يستمر، وإنما يُخرَق ويُكسَر بفعل نداء الحارس الليلي الذي أخبره بأنه سيحيا، وهنا لا شك بأن مشاعر الفرح والسرور ستغمر السجين، وتجعله يتفاءل بالحياة، ثم ما يلبث توقع المتلقي من أن يتحطم أمام التركيب اللغوي ذي الأثر القاسي (ميتة أخرى)، والقسوة نابعة من دلالته التي تفرض على السجين/ الضحية أن يموت مرة ثانية، إنه ضحية للآخر الذي يمارس عليه سطوته وبطشه وفنون تعذيبه، لأنه بهذه الطريقة يجعله يموت أكثر من مرة وهذا فيه عذاب للضحية أكبر بكثير مما لو مات وأعدم مرة واحدة.

ثانيهما: أن هدف تأجيل الإعدام لم يكن لمراجعة الموقف والعفو عن السجين مثلاً، أو ليدافع السجين عن نفسه، بل ليعدل في وصيته، وهذا فيه إحساس مرير بالسخرية.

وفي هذا الإطار يعبر الشاعر عن رؤيته تجاه السجين بنص آخر يتمتع بقدرة كبيرة على الإثارة وخلق جو من الغرابة إذ يقول :

"ولكن زنزانتي

كعادتها ،
أنقذتني من الموت
زنزانتي ...
وجدت على سقفها وجه حريتي" (٥٥)

تنبعث الإثارة هنا من كون السجن لا يمثل ملاذاً آمناً في واقع الحال ، بل يمثل الظلم وتقييد الحرية ، ولكن رؤية الشاعر للسجن تختلف باختلاف واقع حاله، فهو مهدد من الآخر /العدو بالموت ، لذلك فالسجن بحسب هذا التصور يمثل ملاذاً وفرصة لحياة أخرى ، برغم ما في تجربته من ذل وإهانة ، ولكن يمكن قبول هذا التصور بطريقة ما ، أما أن يكون السجن هو المكان الذي يجد فيه حريته ، فهذا ما يصدم القارئ ويعاند توقعاته ، ومن هنا ينشأ السؤال كيف يكون ذلك ؟ ، عندها يبدأ القارئ بممارسة فعل التأويل الذي لا بد أن يقوده إلى أن الحرية هنا حريتان: حرية التأمل المتاحة من خلال طابع الانعزال الذي يفرضه السجن على السجين، فيترك له فرصة التأمل بسبل الخلاص ، وحرية التذكر القائمة على أساس التخلص من ارتهانه للحظة الذل والمهانة/ الحاضر والاتجاه نحو الماضي بما يشكل من حميمية تعوضه عما يشعر به الآن.

هاتان الحريتان لا يقيدهما السجن ، لكون السجن مرتبطاً بالمكان ، فيقيد الإنسان به، ويحد من حركته ، ولكن ليس له سلطة على عامل الزمن المرتبط بالذاكرة ، والتصور الرؤيوي للخلاص .

وقد تهدم المفارقة عالماً/ صورة كان القارئ قد ابتناها ، ولكنها تحطمت فجأة :

"كان جندياً
ولكنَّ شظيَّةْ
طحنت ركبته اليسرى
فأعطوه هديَّةْ :
رتبة أخرى
ورجلاً خشبيَّةْ !" (٥٦)

عندما يشرع القارئ بقراءة هذا النص الذي يتخذ شكل الحكاية ، يشعر بنوع من الرضا عن الجندي ، لكونه يقوم بواجب مقدس تجاه وطنه ، وبنوع من الأسى كونه أصيب وفقد رجله اليسرى ، إلا أن مجيء عبارة (فأعطوه هدية) كان له وقع خاص ذلك أنه عزز الشعور بالرضا لدى القارئ ، وينسجم مع توقعه الذي يقتضي مكافأة هذا الجندي الشجاع على تضحيته وبسالته ، لكن هذا الشعور ما لبث أن تلاشى عند قول الشاعر (ورجلاً خشبية) لما لها من دور في تعزيز حس الانكسار بعد أن ساد حس الانتصار .

وهذا نص آخر، يعتمد المفارقة أسلوباً شعرياً، يقول درويش:

"نحن ما نحن عليهْ
نحن من كنا لنا
نحن من صرنا ... لمنْ؟
فارس يغمد في صدر أخيهِ
خنجراً باسم الوطنْ
ويصلي لينال المغفره"(٥٧)

يبدو أن تشكل هوية الـ (نحن)، على نحو مغاير لما كانت عليه، وعدم استقرارها، وتحولها المستمر، كان وراء إلحاحها على الشاعر، وكأنه غير راضٍ عنها، بدليل الحذف في قوله (نحن من صرنا... لمن؟)، وكأن صيرورة الـ (نحن) على النحو الذي آلت إليه حالها. لم يكن حالاً محموداً لدى الشاعر، لذلك لجأ إلى حذف هوية هذا التحول، وأتبعه بسؤال، ليؤكد استهجانه له، ولكن الشاعر يحاول فيما تبقى من النص أن يكشف عن هذه الهوية الجديدة، فيحس المتلقي أن صورة حسنة ستخفف من حدة الاستهجان وعدم القبول، وهي صورة تبدأ بذكر الفارس، ونحن – أي العرب – ندرك ما لهذه الكلمة من معانٍ جليلة، تدل على الشجاعة والكرم، وعدم الخيانة، ومجافاة الغدر، ولكن هذه الصورة، التي يكونها المتلقي/ القارئ من خلال أفق توقعه، ما تلبث أن تنهار وتتشظى بفعل المفارقة الكامنة فيما تبقى من التركيب والأسطر الباقية، إذ إن هذا الفارس لا يوجه خنجره نحو عدوه – كما يتوقع القارئ – ولكنه يغمده في صدر أخيه، الذي أمَّنَه على نفسه، وجعله قريباً منه حد اعتباره أخاً له، ومما زاد في

حدة المفارقة، أن يكون فعل الطعن/ القتل/ الخيانة، مستنداً إلى إدعاء باطل، وهو حب الوطن، وتصعد الصورة نحو إحداث نوع من التوتر عند القارئ، عندما تظهر صورة (القاتل/ الخائن) في آخر السطر، مصلياً، داعياً الله ليغفر له، كأن ما اقترفته يداه، أمر بسيط يمحوه طلب الاستغفار الزائف. وكأني بالشاعر يحتج على هوية الـ (نحن) التي صبغها الزمن المعاصر بصفة الانتهازية والخيانة.

إيحائية اللغة:

إن لغة درويش لغة ابتكارية ، لغة متفجرة ، تبحث عن البكر والجديد ، عن غير المألوف والغريب ، بهدف إعادة الروح للقصيدة الحديثة ، لقد نحا درويش بكل قدراته نحو لغة درويشية تستطيع جلب انتباه القارئ ، وتعزيز الشعور لديه بقدرتها على صنع عوالم جديدة من خلال الانحرافات التي تحدثها ، والتراكيب الجديدة التي تخلقها . لقد اهتم درويش بهذه اللغة وجعلها كالأرض ؛ مصدراً للولادة الدائمة ، كأرض فلسطين ، عبر أساليب متعددة وكثيرة ، منها خلق سياقات جديدة لم يعتد القارئ سماعها وقراءتها ، ومن خلال استغلال الطاقة الكامنة في المفردات. واستغلال الإمكانات الأسلوبية الحديثة في الاستعارات ، والكنايات ، والمجازات، والازدواجات اللغوية ، استغلالاً رائعاً نهض بالقصيدة نحو تمثل الحداثة لغة وصورة وبناءً.

وفي نص آخر لا يقل شاعرية واحتفالات باللامتوقع عن النصوص السابقة، يقول درويش:

"غنائي خناجر وردْ
وصمتي طفولة رعد
وزنبقة من دماء
فؤادي"(٥٨)

يبدأ النص بمفرده (الغناء)، وإذا قرأ القارئ هذه المفردة، فإن استدعاءات عديدة جميلة ستقفز إلى ذهنه، يرافقها إحساس بالأريحية والسعادة، وهذا مما ينسجم وأفق التوقع عنده، ولكن اقتران الغناء/ شعر الشاعر، بالخناجر الوردية غيَّر مجرى استقبال الصورة، وحفز الذهن نحو محاولة استيعابها وفهمها، لأن القارئ غير معتاد على وصف الغناء بهذا الوصف،

وتبدو الصورة أكثر غرابة، إذا قرن المتلقي الخناجر بالورد، إذ كيف يصبح الغناء/ الشعر بمثابة الخناجر، وفي الآن نفسه، كيف تصبح الخناجر آداة القتل وسفك الدماء وروداً؟ ، والورد عنوان الحياة، ويعطي رائيه منظراً جميلاً يبعث فيه مجموعة من الأحاسيس الجميلة، لعل الحياة، والجمال بعض منها. إن سياقاً شعرياً بهذه الصفة، سيجعل القارئ متحفزاً لبذل جهد أكبر من أجل إنزال مثل هذه الصورة منزلة الفهم؛ لكونها غريبة وليست مألوفة/ متوقعة، ولا شك ان تفكيراً عميقاً بهذه الصور، سيقود إلى محاولة فهمها، ويبدو لي أن الشاعر يوظف الغناء/ الشعر للدلالة على أنه وسيلة للدفاع عن النفس/ الأنا، تجاه بطش الآخر/ العدو، إنه أسلوب جديد في المقاومة، لا يلغي الآخر، ولكنه يحاول ان يجعله يدرك ان للأنا/ الفلسطيني حقاً في العيش على أرضه، بلغة شفافة، رقيقة، بعيدة عن العنف، ولكن بتأثيرها وقوة تعبيرها، وحملها لأفكار ورؤى مشروعة تفرض نفسها على الآخر، فتحرجه وتدفعه للقبول بتصوراتها، وأظن أن كلمة (الخناجر) ستحظى بقبول المتلقي/ القارئ أكثر من غيرها لأنها تدل على مستوى التأثير ولا تحمل دلالة القتل أو الموت – كما هو معتاد في خارج السياق الشعري – في النص، وإذا انتقلنا إلى السطر الآخر فإن السياق سيفرض علينا التوقف ملياً عند اقتران الصمت، الذي يحمل دلالة اللافعل، والعدم، بطفولة الرعد، فالرعد وإن كان في بداياته – كما تدل لفظة طفولة – إلا أن صوته عالٍ علواً كبيراً، فكيف تقترن هاتان الكلمتان في سياق واحد إذن؟ بمعنى آخر، كيف سيصبح للصمت صوت؟، وليس أي صوت، إنه صوت مزمجر ومُفزع، ومن أين أتت لهذا الصمت كل هذه القوة والأثر؟ .

أرى أن الشاعر أراد بهذا الصمت، غير الصمت الذي نعرفه، صمت الخنوع والخضوع، إنه يريد الصمت الذي يحمل نبرة احتجاج الأنا على الآخر، وعدم القبول به، والذي سيتطور ليصبح قوة هائلة، مفزعة، صاعقة، تهدد كل شيء أمامها بالفناء، إنها لغة تحذير وتهديد، وكم من صمت أبلغ من كلام!.

وينتهي النص بعبارة أقل إثارة ومفاجأة للمتلقي من العبارتين السابقتين، إذ يصف الشاعر فيها الصمت بوصف آخر، يخفف من حدة الصورة السابقة في الدلالة على أثر الصمت، ففي هذه الصورة يصبح الصمت وسيلة سلمية في التعبير عن الحق، وإرادة الخلاص،

من خلال وصف الشاعر للصمت بالزنبقة التي تسقى من دمه، وواضح ما لدلالة الزنبقة من بعد جمالي خفف من الإحساس بالعنف الذي رافق صورة اقتران الصمت بالرعد.

ولا تكتمل جمالية الصورة إلا إذا أخذت بكليتها في النص، إذ تعبر بشكل جمالي وراقٍ عن وسيلة الشاعر في الدفاع عن حقه، في حالتيّ الغناء/ الفعل، والصمت/ اللافعل، ويمكن تأمل الشكل التالي الذي قد يسهم في توضيح الصورة كثيراً.

الحالة	طبيعة الفعل	الأثر
الغناء	الفعل	خناجر ورد
الصمت	اللافعل	طفولة رعد
		زنبقة من الدماء

وفي سياق آخر ينحو الشاعر نحواً شعرياً مثيراً للقارئ ، يقول فيه :

"مفتحة يا شبابيك حبي
تمر المدينة
أمامك عرس طغاة
ومرثاة أم حزينه
وخلف الستائر ، أقمارنا
بقايا عفونه" (٥٩)

إن قول الشاعر (ضحايا طغاة) أو (معركة طغاة) لا يمكن أن تبعث الإثارة التي تحدثها عبارة (عرس طغاة) ، فالإثارة هنا أقوى وأكبر ، فكلمة (عرس) تحمل عالماً مليئاً بالفرح والسعادة، أما حينما تقرن بـ (الطغاة) فهذا يعني إفراغ كلمة عرس من مضمونها الحقيقي لتؤدي معنى آخر ، إنه عرس من نوع آخر ، فيه حركة كبيرة ، ولكن ليس لإقامة طقوس الفرح ، وإنما لتأدية طقوس القتل وسفك الدماء ، إنه إيقاع الموت ، وليس إيقاع الفرح ، ولا تكتمل الإثارة عند هذا الحد ، بل تزيد عندما يقول (أقمارنا بقايا عفونة) حيث لم نعتد- نحن العرب- وصف القمر بـ (بقايا عفونة) ، وإنما نصفه بأجمل الصفات ، ويكفي أن يكون ملهماً للشعراء القدماء ، ومضرباً للمثل بجمال محبوباتهم .

لابد أن الشاعر يقصد شيئاً آخر ، وهو أنه يسخر من هذه التقاليد العربية الباعثة على الجمود التي حوّلت القمر من مصدر إلهام إلى عنوان لتقليد شعري حوّل القمر إلى عنصر جمود في القصيدة ، كما أن هذا الوصف يحمل نوعاً من الإدانة لهؤلاء الشعراء الذين ينشغلون بالهم الفردي المتمثل بالاهتمام بنوازع عاطفية خاصة دون الاهتمام بالهم الجماعي.

وفي نص مماثل لهذه الاستغلالات للطاقة الإيحائية في المفردات والسياقات الشعرية ، يقول:

"نسي النسيان أن يمشي على ضوء دمك
فاكتست بالدم أزهار القمر
أنبل الأسياف ... حرف من فمك
عن أناشيد الفجر" (٦٠)

إن إضافة الضوء إلى الدم فيه غرابة وإثارة لغير المتوقع في ذهن القارئ، ولكن لابد أن لهذه الإضافة دوراً في منح الدم صفة النور والهداية ، لما لهذا الدم من دور عظيم في استرجاع الأوطان ، واستعادة الضائع منها ، إنها صورة توحي برمزية التضحية.

كما أن إضافة الضوء إلى الدم تجعل الدم ينبيء عن صورتين متناقضتين ولكنهما متوحدتان في إطار الصورة الكلية والمعنى الكلي للعبارة ، وهما صورة الموت وصورة النور والحياة ، فصورة الدم إشارة إلى عالم الموت والفناء ، أما حينما قرنت بالضوء فهذا يعني قلب المعنى ليصبح الدم طريقاً إلى عالم آخر مزدهر بالحياة والحرية.

ومما زاد في إثارة الصورة، الإيحاء المنبعث من قوله (فاكتست بالدم أزهار القمر)، فهذا النسق من التركيب جعل الأزهار تكتسب ثلاث دلالات بآن وهي: الحياة المتمثلة بوفرة الأزهار والنور المتمثل بصورة القمر، إضافة إلى التضحية المتمثلة بصورة الدم، لكن لماذا تكتسي أزهار القمر بالدم؟، لا شك أن للدم وظيفة تعادل أو تعلو على الوظيفتين السابقتين الكامنتين في الأزهار والقمر، وهذا صحيح، لأن الدم برمزيته الدّالة على فعل التضحية: يحمل دلالة الدفاع عن الحياة واستمرار النور، ولأنه دون توفر عنصر الحماية لهذين الفعلين فلن يحملا صفة الديمومة والاستمرار، لذلك فإن للدم فاعلية كبيرة لا تمحَّي بفعل النسيان/ الزمن،

لما له – أي الدم – من أثر كبير لا يمكن تجاوزه أو إغفاله.

وتبرز هذه الإيحائية في قول درويش التالي:

"كنت أعلن أن رحيلي قريب

وأن الرياح وأن الشعوب

تتعاطى جراحي لمنع الحروب" (٦١)

إن اختراق السائد والمألوف في ذهن القارئ كان هو المدخل لإحداث أكبر الأثر في قول الشاعر (تتعاطى جروحي لمنع الحروب)، فقاموس القارئ معتاد على سماع كلمة (تتعاطى) في سياق تعاطي الأدوية والعقارات ، أما أن يسوق الشاعر هذه الكلمة لتقرن بالجراح ، فهذا أمر لا يتوقعه القارئ ، وسيساعد على إيجاد مسافة من التوتر بين المتوقع والقائم ، تساعد إلى إحداث صدمة عنيفة للقارئ ، ولكن المفاجأة والغرابة تزيدان مع نهاية الجملة حينما يقول الشاعر (حبوباً لمنع الحروب) ، فهذه عبارة حرفت عن سياقها الأصلي والمتوقع ، فأصل العبارة (حبوب لمنع الأمراض)مثلاً ، وهي عبارة لن تثير القارئ ، وتحرك فيه الأثر المطلوب ، إن هذه العبارة تشير إلى أن جراح فلسطين أصبحت دواءً للرياح/ المحتل الذي يرى في نفسه مريضاً لا يشفيه سوى حربه مع الفلسطيني، وللشعوب التي وجدت في دم الفلسطيني، ونزيفه المستمر وسيلة لدفع الحروب عنها، فما الداعي للحروب وها هم الفلسطينيون يقومون بالمهمة عنهم.

وبعد، فقد أظهرت الدراسة أن النقاد والبلاغيين العرب أشاروا إلى بعض المسميات منها: الإبهار والإثارة والاستطراف والمفاجأة والاستفزاز، لما لها من دور في إيقاظ وعي المتلقي، كما شكل عنصرا المتوقع واللامتوقع ركيزة أساسية عند كل من ياوس وأيزر فيما قدماه من جهدٍ نقدي في إطار سعيهما لإبراز دور المتلقي في انتاج النص من خلال مفهوميّ: أفق التوقع والفراغات أو "الفجوات".

كما أظهرت الدراسة أن عنصريّ المتوقع واللامتوقع لعبا دوراً أساسياً في الارتقاء بالنصوص الشعرية المدروسة جمالياً، وفعلا دور القارئ/ المتلقي في إجراء حوار منتج مع النص، وإن كان غير المتوقع أكثر إثارة للمتلقي وبالتالي كان الأكثر تحريضاً له كي يقبل على النص بوعي شديد، ويستبطن مكنوناته بغية تحقيق وجود النص عن طريق القراءة الفاعلة المنتجة لا المستهلكة.

الهوامش والتعليقات

١. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الاعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩٢، ص١٧١.

٢. السكاكي، أبو يعقوب بن أبي بكر، مفتاح العلوم، المكتبة العلمية الجديدة، لبنان، د.ط، د.ت، ص ١٦٢.

٣. القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب ابن لخوجة،، دار الكتب الشرقية، د.ط، د.ت. ص٩٦.

٤. المصدر نفسه، ص٩٦.

٥. السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ط١، ١٩٨٠، ص ٢٥٢.

٦. المصدر نفسه، ص ٢٦٧.

٧. اسماعيل، سامي، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط١، ٢٠٠٢، ص٩.

٨. المصدر نفسه، ص ص ٩-١٠.

٩. خضر، ناظم، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط١، ١٩٩٧، ص١٣٣.

١٠. الكردي، محمد علي، ظاهر التلقي في الأدب، مجلة علامات، مج٨، ج٣٢، ، ١٩٩٩، ص١١.

١١. أبو زيد، نصر، الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، مج١، ع٣، ١٩٨١، ص١٥٤.

١٢. الكردي، محمد علي، ظاهرة التلقي في الأدب، ص ١٨.

١٣. هولب، روبرت سي، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل، دار الحوار، ط١، ٢٠٠٤، ص١٠٧.

١٤. المصدر نفسه، ص١٠٨.

١٥. ياوس، هانس روبرت، جمالية التلقي. ترجمة رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط١، ٢٠٠٤، ص١٠١.

١٦. هولب، روبرت سي، نظرية الاستقبال، ص١١٠، وانظر: إبراهيم، السيد، النظرية النقدية

ومفهوم أفق التوقع، مجلة علامات، مج٨، ج٣٢، ١٩٩٩، ص١٦٧، ياوس، هانس روبرت، جمالية التلقي، ص١٣٤.

١٧. إسماعيل، سامي، جماليات التلقي، ص ص ٨٧–٨٩.

١٨. بنحدو، رشيد، قراءة في القراءة، الفكر العربي المعاصر، مج١، ع٤٨، ١٩٨٨، ص٢١.

١٩. إسماعيل، سامي، جماليات التلقي، ص٩٥.

٢٠. الكردي، محمد علي، ظاهرة التلقي في الأدب ص١٧، وانظر: إبراهيم، السيد، النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع، ص ١٨٧، وابرامز، م. هـ، المدارس النقدية الحديثة، ترجمة: الدباغ، عبد الله. مجلة الثقافة الاجنبية، ع٣، ١٩٨٧، ص٤٦.

٢١. ياوس، هانس روبرت، جمالية التلقي، ص ص ١٢٥–١٢٦.

٢٢. هولب، روبرت، سي، نظرية الاستقبال، ص ١٤٥.

٢٣. الكردي، محمد علي، ظاهرة التلقي في الأدب ص ص ٢١–٢٢.

٢٤. آيزر، فولفانج، عمليات القراءة، ترجمة: عفيفي علي، مجلة فصول، مج١٦، ع٤، ١٩٨٨، ص٣٤٤.

٢٥. آيزر، فولفانج، فعل القراءة، ترجمة: علوب، عبد الوهاب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٠، ص ص٧٣–٧٤.

٢٦. آيزر، فولفانج عمليات القراءة، ص ٣٤٨.

٢٧. إبراهيم، نبيلة، القارئ في النص، مجلة فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص١٠٣.

٢٨. الزعبي، أحمد، التناص، نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتاني، اربد، ط١، ١٩٩٣، ص١١

٢٩. درويش، محمود، لماذا تركت الحصان وحيداً، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، ١٩٩٥، ص٢٢.

٣٠. قرآن كريم ، سورة الرعد ، ١٧.

٣١. درويش، محمود، الديوان، مج٢، بيروت ، دار العودة ، ط١، ١٩٩٤، مج٢ ، ص ١٠٨.

٣٢. درويش ، محمود ، حالة حصار ، رياض الريس للكتب والنشر ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص٢٨.

٣٣. المنذري، الحافظ، مختصر صحيح مسلم ، تحقيق محمد ناصر الدين الألباني ، المكتب الإسلامي، دمشق ، ١٩٧٧ ، ص١٨.

٣٤. درويش ، محمود ، الديوان ، مج١ ، ص ص ١١٠–١١١.

٣٥. درويش ، محمود ، سرير الغريبة، رياض الريس للكتب والنشر، ط١ ، ١٩٩٩، ص ٣٧.

٣٦. درويش ، محمود ، لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص ٢٢.

٣٧. عبد المطلب ، محمد ، البلاغة العربية (قراءة أخرى) ، مكتبة لبنان ، بيروت، ط١، ١٩٩٧ ، ص ٢١٧.

٣٨. الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، دار المدى بجدة ، ط٣ ، ١٩٩٢ ، ص ١٤٦.

٣٩. درويش ، محمود ، الديوان ، مج١ ، ص ص ١٥٣–١٥٤ .

٤٠. المصدر نفسه ، ص ٥٥٢.

٤١. قرآن كريم ، سورة الأنفال ، ٦٠.

٤٢. بنحدو، رشيد، قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مج١، ع٤٨، ١٩٨٨، ص ٢٠.

٤٣. درويش، محمود، الديوان، مج٢، ص ٣٥٥.

٤٤. المصدر نفسه، مج١، ص ٢٠٤.

٤٥. المصدر نفسه، مج١، ص ٥٥٨.

٤٦. ميويك، دي سي، المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، د. ت، ص ١٥.

٤٧. المصدر نفسه، ص١٥.

٤٨. فراي، نورثرب، تشريح النقد، ترجمة: عصفور، محمد، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، د.ط، ١٩٩١، ص٥٠.

٤٩. ابراهيم، نبيلة، المفارقة، مجلة فصول، مج٧، ع٣، ٤ ، ١٩٨٧، ص١٣٢.

٥٠. المصدر نفسه، ص ١٣٢.

٥١. المصدر نفسه، ص ١٣٢

٥٢. المصدر نفسه، ص ١٣٣

٥٣. المصدر نفسه، ١٣٢

٥٤. درويش، محمود، لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، ٢٠٠٤، ص ص ١٧–١٨.

٥٥. درويش، محمود، الديوان، مج١، ص٣٠١.

٥٦. المصدر نفسه، مج١، ص٤٠٧.

٥٧. المصدر نفسه،، مج٢، ص ١٦٣.

٥٨. المصدر نفسه، مج١، ص٢٤.

٥٩. المصدر نفسه، مج١، ص ٨٩.

٦٠. المصدر نفسه، مج١، ص٦٨.

٦١. المصدر نفسه، مج١، ص ٥٠٧.

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم.

٢. أيزر، فولفانج، فعل القراءة، ترجمة: علوب، عبد الوهاب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ط. ط، ٢٠٠٠.

٣. اسماعيل ، سامي، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ط١، ٢٠٠٢

٤. الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، قرأه وعلّق عليه محمود شاكر، دار المدني، جدة، ط٣، ١٩٩٢.

٥. خضر، ناظم، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط١، ١٩٩٧.

٦. درويش، محمود، الديوان، مج١، ٢، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٧. ــــــــــــــ ، لماذا تركت الحصان وحيداً ، رياض الريس للكتب والنشر ، ط١، ١٩٩٥.

٨. ــــــــــــــ ، سرير الغريبة ، رياض الريس للكتب والنشر ، ط١ ، ١٩٩٩.

٩. ــــــــــــــ ، حالة حصار ، رياض الريس للكتب والنشر ، ط١، ٢٠٠٢.

١٠. ــــــــــــــ ، لا تعتذر عما فعلت ، رياض الريس للكتب والنشر ، ط١ ، ٢٠٠٤.

١١. الزعبي ، أحمد ، التناص – نظريا وتطبيقيا ، مكتبة الكتاني ، إربد ، ط١، ١٩٩٣.

١٢. السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ط١، ١٩٨٠.

١٣. السكاكي، أبو يعقوب بن أبي بكر، مفتاح العلوم، المكتبة العلمية، الجديدة، لبنان، د. ط، د. ت.

١٤. عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية (قراءة أخرى)، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

١٥. فراي، نورثرب، تشريح النقد، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، د. ط، ١٩٩١.

١٦. القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب ابن لخوجة، دار الكتب الشرقية، د. ط، د. ت.

١٧. المنذري، الحافظ، مختصر صحيح مسلم، تحقيق محمد ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، دمشق، ١٩٧٧.

١٨. ميويك، دي سي، المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المأمون للترجمة والنشر، بغداد، د. ط، د. ت.

١٩. هولب، روبرت سي، نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل، دار الحوار، ط١، ٢٠٠٤.

٢٠. ياوس، هانس روبرت، جمالية التلقي، ترجمة رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط١، ٢٠٠٤.

المقالات:

١. آيزر، فولفانج، عمليات القراءة، ترجمة عفيفي علي، مجلة فصول، مج ١٦، ع٤، ١٩٩٨.

٢. إبرامز، م. هـ، المدارس النقدية الحديثة، ترجمة عبد الله الدباغ، الثقافة الأجنبية، ع٣، ١٩٨٧.

٣. إبراهيم، السيد، النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع، مجلة علامات، مج٨، ج٣٢، ١٩٩٩.

٤. إبراهيم، نبيلة، المفارقة، مجلة فصول، مج٧، ع٣، ٤، ١٩٨٧.

٥. ـــــــــــ، القارئ في النص، مجلة فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤.

٦. بنجدو، رشيد، قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مج١، ع٤٨، ١٩٨٨.

٧. الكردي، محمد علي، ظاهرة التلقي في الأدب، مجلة علامات، مج٨، ج٣٢، ١٩٩٩.

٨. أبو زيد، نصر، الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، مج١، ع٣، ١٩٨١.